

УДК 82.8:821.111

Н. В. Євченко,

старший викладач

(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕКСТУ  
У ПОСТМОДЕРНІСТЬСЬКОМУ РОМАНІ П. ЗЮСКІНДА  
"ПАРФУМИ: ІСТОРІЯ ОДНОГО ВБИВЦІ"**

*У статті розглянуто роман П. Зюскінда як інтертекст, у якому іронічно переглянуті популярні жанри масової літератури, обіграно через стилізацію романтичний код, а також співприсутні моделі багатьох класиків світової літератури. Проаналізовано особливості стилю твору, зумовлені втіленням у ньому художнього принципу літературної гри.*

Проблема інтертекстуальності літературного твору є однією із найпопулярніших у сучасному літературознавстві. Класичне визначення інтертекстуального підходу до літератури запропоноване Р. Бартом. "Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях в більш чи менш впізнаваних формах: тексти культури попередньої і тексти культури, що навколо. Кожен текст є новим полотном, зітканим із старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо – усі вони починаються текстом і переплітаються в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може бути зведеною до проблеми джерел і впливів; вона є загальним полем анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитат, поданих без лапок" [1: 102-103]. Різні типи взаємодії текстів – інтер-, пара-, мета-, гіпер-, архітекстуальність – було визначено Ж. Женеттом. Дискурс інтертекстуальності поповнюється дефініціями й уточненнями українських літературознавців. Так, Л. Сокол розуміє інтертекстуальність як "присутність" у письмовому тексті великої кількості раніш створених текстів, які можуть існувати і поза волею автора" [2: 79]. Н. Корабльова трактує інтертекстуальність як "властивість твору асоціюватися з іншими творами", нову відтворюючу структуру художнього цілого, яка виникає в результаті такого асоціювання [3: 4]. Для Н. Науменко поняття інтертекстуальності "найперше означає сукупність цитат, алюзій, ремінісценцій, символів одного твору, що набувають нового значення та забарвлення в контексті іншого твору" [4: 20].

**Метою нашої статті** є аналіз інтертекстуальності як художнього засобу, що являє собою діалог між текстами різних культур, літератур і творів, оскільки вбирає у себе осмислення традицій і створення на такому ґрунті оригінального твору, в романі П. Зюскінда "Парфуми" (1985).

Одразу зазначимо, що в цьому творі яскраво виявляють себе різні типи взаємодії текстів, передусім архітекстуальність, тобто жанровий зв'язок текстів, а також наявність у тексті численних алюзій і ремінісценцій, перегуки на образному і мовному рівнях.

Інтертекстуальність як художній засіб, що являє собою діалог між текстами різних культур, літератур і творів, оскільки вбирає в себе осмислення традицій і створення на такому ґрунті оригінального твору, яскраво виявляє себе в романі П. Зюскінда "Парфуми" (1985). Читач знаходить у творі різні типи взаємодії текстів, передусім, такий тип інтертекстуальності, як архітекстуальність, тобто жанровий зв'язок текстів, а також наявність у тексті численних алюзій і ремінісценцій, перегуки на образному і мовному рівнях.

Архітекстуальність у творі зумовлена тим, що його сюжет побудовано за принципами постмодерністської естетики, в основі роману – гра з різними жанровими структурами, стереотипами масової літератури, адже ззовні сюжет роману вбирає в себе елементи популярних жанрів: історичного, детективного романів, трилера, а також "виховного роману". Однак автор не стільки наслідує шаблони масової літератури, скільки руйнує їх. Так, сюжет роману "Парфуми" розгортається у Франції XVIII століття. Але письменник відходить від традицій класичного історичного роману, родоначальником якого був В. Скотт. Він уникає зображення історичних подій, що мають вирішальне значення для долі народів і націй, не змальовує історичні постаті, не відтворює широкої панорами життя, атмосферу доби. Не наслідує П. Зюскінд також традицій французького історичного роману доби романтизму, в центрі якого не конфлікт політичний або соціальний, як у романах В. Скотта, а конфлікт моральний, і герої отримують характеристики з точки зору моралі, залежно від політичних симпатій автора твору (В. Гюго, А. де Віньї). Однак зауважимо, що обом типам історичного роману – англійському і французькому – притаманне ретельне відтворення історичного колориту доби. А. П. Зюскінд відмовляється від схеми класичного історичного роману, він створює віртуальну реальність на тлі історичних декорацій Франції доби Просвітництва. Історичне тло тут – "театральні лаштунки, місце карнавального дійства, і покликане ясно, передусім, нагадати, що все вже колись було, і немає нічого нового під сонцем" [5: 189].

Також автор "Парфумів" відступає від схеми детективного роману, побудованого на зростанні детективної напруженості: загадкове вбивство на перших сторінках твору, розслідування злочину, розкриття його на останніх сторінках. У П. Зюскінда відсутньою є неодмінна умова детективного жанру – втаємниченість убивці, навпаки, читачеві відомі як убивця, так і мотиви його злочинів. Що ж стосується "естетики жахливого", притаманної трилеру, то лінію жахів у романі зведено до мінімуму, письменник надзвичайно лаконічно змальовує сцени вбивств, уникаючи численних кривавих подробиць.

Крім того, роман П. Зюскінда є пародією на "роман виховання", жанр традиційний для німецької літератури. Як усі автори "виховних романів", П. Зюскінд розповідає історію свого героя – від його народження до самої смерті, – він зберігає хронологічний порядок оповіді й не ухиляється від теми. У класичному зразку "романа виховання" – романі Й. В. Гете "Роки навчання Вільгельма Мейстера" – головним питанням для героя є вибір професії. На думку німецького просвітителя, людина може "знайти свободу у своїй професії і через неї – у світі праці й культури, якщо з професією її (людину – Н.Є.) пов'язує покликання" [6: 181], люди досягають своєї мети "власним своїм зростанням зсередини" [6: 181]. Таке "зростання зсередини" характеризує також героя романтичного роману-міфу Новаліса "Генріх фон Офтердінген". Історія середньовічного мінезингера є "історією того, як вступає у світ нова душа...і як світ проходить крізь цю душу, він ласкаво її виховує: душа лірична і світ теж ліричний у своєму способі поводитися з нею" [2: 183]. Герої Й. В. Гете й Новаліса – гармонійні люди у гармонійному світі (якщо Новаліс створює роман-міф, то роман Гете має риси роману-утопії). А в романі "Парфуми" герой занурений у дисгармонійний, ворожий світ, його виховання, як і виховання героя постмодерністського роману Г. Грасса "Бляшаний барабан" Оскара Мацерата, котрий хотів би повернутися до пуповини, є вихованням навиворіт, вихованням абсурдним.

Отже, роман "Парфуми" являє собою суміш парадійно переосмислених письменником традиційних жанрів, на основі якої П. Зюскінд створив постмодерністський інтелектуальний роман.

Багатоаспектна проблематика роману "Парфуми" пов'язана із філософським дослідженням людської пристрасті. Ключем для розуміння авторського задуму є фраза, якою розпочинається оповідь у творі: "У вісімнадцятому столітті жив у Франції чоловік, який належав до геніальніших і найогидніших постатей цієї не бідної на геніальні й огидні постаті доби" [7: 3]. Так автор називає кривавого яkobінця Л. Сен-Жюста, безпринципного кар'єриста і зрадника Ж. Фуше, марнославного великого завойовника і деспота, нелегітимного імператора Франції Наполеона Бонапарта, який своїми загарбницькими війнами знекровив країну. Але першим серед цих "огидних постатей" зазначено Д. А. Ф. де Сада, бо саме маркіз де Сад піддав сумніву створене уявою просвітителів "царство розуму", що ґрунтувалося на філософії "природного права". Ця філософія припускала довільні інтерпретації, і де Сад, осмислюючи її, у своїх творах "ставив грандіозну містерію про торжество зла... Сад прискіпливо стежить лише за логікою тріумфального розвитку егоїстичної пристрасті, яка замітає все на своєму шляху" [8: 254]. Така егоїстична пристрасть стає викликом моральним засадам суспільства, усім заповідям любові, добра. Де Сад прагне зруйнувати усі вічні істини, тому він піддає їх випробуванню людською пристрастю, притаманною самій людській природі. Герої де Сада сповідають культ насолоди заради чого вони переступають через усі табу і заповіді (доречно зауважити, що так само чинить герой роману О. Уайльда "Портрет Доріана Грея").

На відміну від садівських героїв, герой П. Зюскінда не шукає чуттєвої насолоди, його пристрасть пов'язана з його геніальним обдаруванням. Автор дає своєму герою ім'я славного французького комедіографа Мольєра – Жан-Батист, натякаючи, що він є творчою натурою, однак наділяє його прізвиськом Гренуй (grenouille), що у перекладі з французької мови означає "жаба", тобто холодна, бездушна, відразлива істота. Так в імені героя закладено антиномію "геній і злочинство". Постать героя, історія його життя зіткані із відомих мотивів світової літератури: мотив сирітства й важкого дитинства ("Пригоди Олівера Твіста" Ч. Діккенса); відсутності запаху (за аналогією мотиву відсутності тіні у героя повісті "Дивовижна історія Петера Шлеміля" А. фон Шаміссо); "маленької людини", знедоленої і приниженої ("Знедолені" В. Гюго, "Шинель" М. Гоголя, романи Ф. М. Достоевського); потворності й привласнення запахів інших людей ("Малюк Цахес" Е. Т. А. Гофмана), зауважимо, що потворний Цахес привласнював таланти і плоди праці інших; аромату ("Портрет Доріана Грея" О. Уайльда, герой якого мріяв про аромат, здатний довести людини до екстатичного стану); пошуки досконалого аромату (фаустівська тема); перебування героя протягом 7 років на горі і повернення у "долину", коли закінчилася війна ("Чарівна гора" Т. Манна); влади й маніпулювання людьми ("Маріо і чарівник" Т. Манна); самоти й абсурду людського існування (твори Ф. Кафки, "Сторонній" А. Камю). Письменник створює тип героя-аутсайдера – "Месника і Творця світів" [7: 147], який подібно до Мерсо, героя "Стороннього" А. Камю, не сприймає способу життя і мислення навколишнього світу, живе, як герої Ф. Кафки своїм власним внутрішнім життям, і, подібно до "маленьких людей" – героїв М. Гоголя і Ф. Достоевського, бунтує проти свого соціального статусу.

Жан-Батист Гренуй з'явився на світ небажаною дитиною, його матір було звинувачено у намірі вбити новонародженого і страчено, материнське молоко він отримував від годувальниць, але вони відмовлялись його годувати, бо немовля було ненажерливим, а найголовніше, вони відчували у ньому щось нелюдське – воно нічим не пахло. Так у романі вперше з'являється мотив запаху. Парадокс полягає у тому, що Гренуй народився у смердючому Парижі XVIII століття, коли увесь світ здавався однією великою помийницею, а Париж – самісіньким її центром. Запахи в романі різні, неприємні, подразливі і, навпаки, приємні настільки, що викликають любов до їх носія. Але яким би не був запах, його відсутність у Гренуя перетворює його на "білу ворону", викликає підозру, страх, ненависть до нього. Оскільки в основу роману покладено метафору запаху як універсального, підсвідомого, всеохоплюючого зв'язку між людьми, то зовнішньою прикметою аутсайдерства героя стає саме відсутність власного запаху.

Гренуй зростає у притулку для дітей-сиріт у страшних злиднях та безправ'ї, він уподібнював себе до "кліща на дереві", який "зумисно стає маленьким і непримітним, щоб ніхто його не побачив і не розтоптав" [7: 25]. Вижив Гренуй тому, що "він був монстр з самого початку. Тільки через свою злість він вирішив жити" [7: 24]. Скалічений, потворний, він залишився живим навіть тоді, коли діти, які відчували страх і огиду до нього, неодноразово намагалися його задушити, але пізніше усі зрозуміли, що знищити його і неможливо, бо йому притаманна якась диявольська сила.

Уподібнення героя до кліща є символічним: з одного боку, маленька непримітна істота, а з іншого, – хижа комаха-кровопивця. У свою чергу мефістофельське начало в образі Гренуя підкреслює одна деталь у його зовнішньому вигляді – він, як і диявол, кульгає. До того ж П. Зюскінд наділив героя неординарним внутрішнім світом і геніальною обдарованістю – він міг бачити крізь папір, тканину, навіть крізь кам'яні стіни і зачинені двері, але найвизначнішим із талантів Гренуя було те, що всі предмети і всіх людей він міг розпізнати за запахами. Він збирав запахи, комбінував їх і створював нові аромати. А коли, блукаючи на самоті Парижем, Гренуй потрапив у його аристократичний квартал і відчув запахи багатства – лавандової та трояндової води, мускатного горіху, туберози, жасмину, – він зрозумів, що може створювати ще витонченіші аромати, що і стало його пристрастю і сенсом усього життя. Наділений нелюдською силою і рідкісним талантом, герой П. Зюскінда стає вбивцею. Своє перше вбивство він скоїв "першого вересня 1753 року, у річницю вступу на престол короля" [7: 43]. Тоді на вуличному святкуванні Гренуй уперше відчув ще досі незнайомий йому запах – запах тіла юної дівчини: "Уперше страждала не тільки його несита вдача, а й серце. Він у якийсь дивний спосіб відчув, що цей аромат може стати ключем до цілої низки інших ароматів, і неможливо буде зрозуміти їх, не зрозумівши цього одного" [7: 44]. За запахом Гренуй знаходить дівчину, вбиває її для того, щоб зібрати увесь запах її тіла. Парфумер Гренуй убив 25 найкращих, найчарівніших дівчат, завдяки їх аромату, що навіює кохання, створив для себе дивовижний чарівний парфум.

Детективна лінія сюжету – серія убивств, невловимість Убивці Дівчат, який ввижався людям "безтілесним духом", незрозумілість ними мотиву злочинів – асоціюються з одним із перших зразків детективного жанру світової літератури, повістю Е. Т. А. Гофмана "Мадемуазель де Скюдери", героєм якої був славетний паризький ювелір, золотих справ майстер, Рене де Кардільяк. Він, геніальний митець свого часу (дія твору теж відбувається у Парижі XVIII століття), вбиває своїх заможних замовників для того, щоб заволодіти предметами мистецтва – витворами свого генія. В обох творах злочин героя пов'язаний із його мистецьким генієм, у центрі обох творів проблема генія і суспільства, співвідношення прекрасного і злого, мистецтва і злочину – фаустівського й мефістофельського начал. Дивовижний талант героя П. Зюскінда, прагнення вільної реалізації своїх творчих можливостей, звільняють його від усіх соціальних і моральних табу. Саме пристрасть і геній дозволили "маленькій людині", аутсайдеру, позбавленому материнської любові, родинного тепла, дружньої підтримки і – найголовніше – будь-яких уявлень про Бога (Гренуя, як і героям де Сада й уайльдівському Доріану Грею, притаманний абсолютний аморалізм: піднятися над світом і людьми). Син суспільства без любові (цей мотив неодноразово повторюється у творі), плоть від його плоті, стає володарем душ і життя людей завдяки виготовленому ним парфуму, що поставив його на один рівень із самим Богом-творцем.

Епізод роману, в якому письменник розповідає про те, як Гренуя-вбивцю привели на страту, а люди через запах його парфуму втрачають розум, розпалені пристрастю до Гренуя, перетворюються на хтивих тварин, а батько вбитої дівчини просить убивцю стати його сином, – асоціюється з гофманівським "Малюком Цахесом", тими епізодами, де на концертах італійського скрипаля й італійської співачки люди поводитися всупереч здоровому глузду, вигукуючи: "Браво, Цахес!". Сам же Гренуй, який піднісся над людьми, бо навів їм любов до себе, асоціюється з Чиполлою, персонажем новели Т. Манна "Маріо і чарівник", котрий володіє гіпнозом і маніпулює свідомістю людей, їхньою поведінкою. Однак П. Зюскінд змальовує не лише реакцію натовпу на Гренуя, він подає також сприйняття героєм людей, які оточили місце, де мали його стратити – багатих і бідних, можновладців і знедолених: "Те, чого завжди так бажав, а саме, щоб інші люди його любили, було

йому в момент успіху нестерпним, бо сам він їх не любив, він їх ненавидів. І раптом Гренуй зрозумів, що ніколи не знаходив задоволення в любові, але завжди тільки в ненависті, тільки ненавидячи і викликаючи зненависть... І йому хотілося, щоб вони (люди – Н. Є.) помітили, як сильно він ненавидить їх, і щоб вони також відповіли зненавистю на оце його єдине справжнє почуття" [7: 272]. Вчорашній "маленький кліщ", зневажений Гренуй, маніакально захоплений своєю пристрастю, своїм покликанням, порушив найголовнішу із євангельських заповідей – "Не убий!", чим поставив себе поза межами добра і зла, але завдяки чому здійснив мрію прибитої життям "маленької людини" – піднісся над світом і пізнав силу своєї влади над ним, влади, "що була сильнішою, ніж влада грошей, чи влада терору, чи влада смерті: невідпорна змога викликати у людей любов" [7: 282]. Отже, самотність і аутсайдерство залишаються його незмінними супутниками. Греную, як і Мерсо ("Сторонній" А. Камю) недоступне спілкування з іншими людьми. Він чинить так само, як Мерсо: Мерсо не хотів купувати собі життя брехнею і прирікає себе тим самим на смерть, тобто, відмовляється від життя заради бажання бути самим собою. Він усвідомив, що єдиною істиною є істина смерті. Людина без запаху Гренуй завдяки чарам парфуму пізнає насолоду безмежної влади, але відмовляється від лаврів переможця і обирає поразку: вилив на себе парфум і пішов до волоцюг на кладовище, а ті, розпалені безумною пристрастю, розірвали його на часточки і з'їли. Гренуй чинить як абсурдна людина, його жажлива добровільна смерть сприймається як знущання над усіма і самим собою. Так у фіналі твору звучить мотив абсурдності людського буття. Він підкреслюється кінцівкою твору, де розповідається про зниклих волоцюг – серед них було чимало вбивць, але людоджерів не було: "Вони надзвичайно пишалися собою. Вони вперше зробили щось із любові" [7: 286]. Остання фраза тексту у свідомості читача асоціюється з відомим парадоксальним рядком "Балади Редінгської в'язниці" О. Уайльда: "Ведь каждый, кто на свете жил, любимых убивал..."

Насичуючи текст твору численними алюзіями і ремінісценціями, П. Зюскінд або наслідує розвиток мотиву того чи іншого твору, який по відношенню до "Парфумів" стає архетипом (історія європейського сироти – Олівер Твіст – Гренуй; мотив потворності і влади над людиною – Цахес, Гренуй, Чиполла – Гренуй тощо), або пародійно переосмислює його. Так, якщо герой Новаліса Генріх фон Офтердінген у своїх мандрах країною зустрічається з різними людьми, і ті розкривають йому ті чи інші сторони буття, то Гренуй мандрує вночі, уникаючи людей; Ганс Касторп, герой роману Т. Манна "Чарівна гора" залишив через 7 років свою "чарівну гору" – високогірний санаторій для хворих на легені, де відбулося його інтелектуальне й духовне зростання, – коли розгорілася пожежа першої світової війни, він обирає не втечу від несприйнятливих світу, а реальність, якою б жажливою вона не була. А егоцентричний герой-аутсайдер П. Зюскінда поклав край своєму семирічному перебуванню у печері на вершині гори не тоді, коли розпочалася війна (він про неї і не знав), а коли вона закінчилася, Гренуй залишив гору не через "зовнішню катастрофу", а через "внутрішню" [7: 153], що відбулася в його уяві – він відчув огидний запах, який був його власним запахом. Нарешті, якщо романтик Новаліс на основі окремих прикмет середньовіччя в романі-міфі "Генріх фон Офтердінген" створює романтичний міф про гармонійне існування усіх верств населення, про близькість людини до природи: у другій незакінченій частині роману герой, який став поетом, мав стати "месією природи", а весь роман завершитися приходом Золотого віку, тобто царства чистої духовності, то постмодерніст П. Зюскінд заперечує ідею творця-перетворювача і створює свій міф. Оскільки в основу авторського задуму покладено багатозначну метафору запаху, роман допускає безліч інтерпретацій, що не обмежуються однією центральною проблемою, пов'язаною із осмисленням відомої формули "геній і злочинство". Тому історію Жана-Батиста Гренуя можна тлумачити "як застереження про злочин, що приховується у розриві з природою, у безсоромному і безжальному насильстві над нею, у прагненні людства привласнити, ... поглинути її красу, у забутті заповідей смирення й утримування, у самовдоволеному і ненаситному марнославстві володіння, що роз'їдає нашу цивілізацію, – буде то домагання тирана (будь-якого) на світове панування, екологічна неохайність або звичайна кримінальність. Воістину, усе зло світу виникає із одного джерела – вакууму людської любові до Бога і до ближнього" [9: 8].

Художній прийом інтертекстуальності сприяє усвідомленню багатозначності змісту роману, а також зумовлює особливості його стилю. Оскільки у творі знаходить втілення принцип літературної гри, бо автор створює віртуальну реальність, де штучне превалює над дійсним, сам твір набуває умовного характеру. Саме тому таке велике значення має іронія, яка проймає всю оповідь як завдяки архітекстуальності, так і цитуванню окремих текстів. Крім того, художній прийом іронії застосовано для створення комічного ефекту. У таких випадках висміювання або заперечення подано у формі згоди або навіть схвалення – у такий спосіб автор надає висловлюванням або поведінці персонажів протилежного сенсу. Іронію як засіб створення комічного ефекту активно використано автором, коли він подає спосіб мислення і поведінки персонажів, з якими зводить доля Гренуя – патера Тер'є, мадам Гайар, пансіон якої є втіленням абсолютної поміркованості і правильності, парфумера Джузеппе Бальдіні, маркіза де ла Тайад-Еспінасса (цей образ є пародією на енциклопедистів XVIII століття),

буржуазки вдови Арнульфії, волоцюг-людоджерів. Так, наприклад, заздрість Бальдіні до успіхів суперника паризького парфюмера Пелісьє змушує Бальдіні шукати причини невдачі своєї парфумерно-комерційної діяльності у тих змінах у суспільстві, що відбулися за умов нової доби: "Цей паскуда Пелісьє в свої тридцять п'ять років мав уже більше майна, ніж зміг нажити Бальдіні в третьому поколінні тяжкої, впертої праці... Колись нічого отакого й бути не могло! Щоб ото визнаний ремісник та поважний комерсант так боровся за звичайнісіньке своє існування – таке почалося тільки кілька десятиліть тому! Відтоді скрізь, у всіх галузях вибухнула гарячкова пристрасть до новаторства, цей нестримний натиск діянь, спрага експерименту, манія величчя в торгівлі, у спілкуванні і в науках! А то оце божевільня швидкостей! Навіщо було потрібно так багато нових вулиць та мостів? Навіщо? Хіба це велика перевага, коли до Ліона можна добратися за тиждень? Кому до того діло? Кому це було вигідно? Або пливати через Атлантику, за місяць дістатися до Америки – ніби тисячоліттями не обходилися чудово без цього континенту? Що загубила цивілізована людина у хащах індіанців чи серед негрів" [7: 65].

Створена різними засобами іронія складає найвизначніший перший елемент стилю роману.

Другим елементом стилю роману є численні стилізації під ґрунтовну деталізовану прозу майстрів XIX століття. Такого гатунку описи цілком природно виникають у творі, основою якого є стилізована під життєподібну історія життя героя. Так, у першій главі роману змальовано особливості побуту французького міста XVIII століття: "Вулиці смерділи гноєм, задвірки – сечею, коридори – гнилим деревом і щурами, кухні – затхлою пилюкою, спальні – масними простирадлами, вогкими перинами та різким солодкавим духом нічних горщиків. Із камінів смерділо сіркою, з чинбарень – їдким лугом, з різниць – пролітою кров'ю. Люди смерділи потом та невипраним одягом... Смерділи річки, смерділи майдани, церкви, сморід стояв під мостами і у палацах" [7: 4]. Автор створює антиестетичну картину, насичує оповідь натуралістичними деталями, лейтмотивом опису є слово "сморід". Такий опис побуту відповідає традиціям реалістичної прози XIX століття (наприклад, описи великого міста у творах Ч. Діккенса), а також естетичним принципам натуралістів, які надавали опису середовища, в тому числі й соціального, першорядного значення (романи циклу "Ругон-Маккари" Е. Золя, зокрема "Черевко Парижа"). Але порівняно з письменниками XIX століття, П. Зюскінд створює більш експресивний опис Парижу, такого ефекту він досягає завдяки лаконізму і повтору ключового слова у різних морфологічних формах.

До першого елементу стилю роману можна віднести також деталізований і експресивний опис святкового Парижу, феєрверку, влаштованого на Королівському мосту. Він асоціюється із описом святкування парижанами вступу у шлюб французького дофіна, поданому у перших розділах історичного роману В. Гюґо "Собор Паризької богородиці", де автор створює колорит доби. Очевидно, що П. Зюскінд використав стильовий код французького романтика, але, пародіюючи В. Гюґо, письменник, творчим завданням якого було не створення історичного роману, а з притаманною йому докладною описовістю – роману-міфу, прагне пояснити читачам стислість свого опису: "фейєрверк... не був такою сенсацією, як фейєрверк на честь одруження короля, чи як той... з нагоди народження дофіна" [7: 43].

Третій елемент стилю роману "Парфуми" складають свого роду глави-"енциклопедії" теорії і практики парфумерного мистецтва: описи парфумерної крамниці Джузеппе Бальдіні, всіх складових частин парфумів, посуду та приборів, необхідних для їх виготовлення, а також навчання Гренуя усім секретам та премудростям парфумерної справи. Глави-"енциклопедії" за своїм стилем відрізняються від експресивних або у достатній мірі стислих описів другого елементу стилю своєю надзвичайною докладністю і об'єктивним, нейтральним тоном оповіді. У свідомості читача вони асоціюються із відомими "кітологічними" главами роману Г. Мелвілла "Мобі Дік, або Білий Кит". Такий нейтрально-об'єктивний стиль притаманний також описам сцен убивств, що являють собою констатацію дій Гренуя, без зображення його внутрішнього стану.

До четвертого стильового елементу роману належать лірично змальовані пейзажі, описи відчуттів Гренуя, приголомшенного красою своєї чергової жертви або душевного стану Гренуя-тріумфатора. Такі епізоди роману написано у піднесено-романтичному стилі.

Наявність різних стильових елементів у їх органічному поєднанні у тексті твору є одним із свідчень того, у який спосіб письменник-постмодерніст творить віртуальну реальність: постмодерністське письмо є синтезом різних художніх методів.

Очевидно, що роман П. Зюскінда "Парфуми" є блискучою художньою реалізацією тези постмодерністської естетики "світ як текст" (Р. Барт), коли єдиною реальністю визнано реальність культури. Текст роману являє собою інтертекст, який вбирає у себе потенціал культури минулих епох. У ньому на різних рівнях – жанру, сюжету, стилю, образу героя – присутні відомі переосмислені тексти та сюжети, письменник широко використовує прийом наскрізного іронічно-пародійного цитування. Так, пародіюючи популярні жанри масової літератури, – історичний, детективний романи, трилер, а також "роман виховання", П. Зюскінд на основі архітекстуальності

створює роман-міф, проблематика якого вміщується у широко тлумачену формулу "геній і злочинство". Жанр роману-міфу зумовлює особливості підходу автора до історичного матеріалу, який є для нього лише засобом для втілення універсальної проблеми, надзвичайно актуальної і для сучасного людства. Наявність співприсутності у тексті твору як романтичних структур Новаліса, Е. Т. А. Гофмана, А. фон Шаміссо, а також структур письменників ХХ століття – Ф. Кафки, Т. Манна, А. Камю, алюзій із Г. Грасса, їх обігрування і стилізація, дозволяє автору роману створити образ героя-аутсайдера, котрий синтезує у собі риси Генріха фон Офтердінгена, Цахеса, Петера Шлеміля, Ганса Касторпа, Чиполли, Мерсо і водночас є типом "маленької і бунтівної людини", що асоціюється з героями М. Гоголя і Ф. Достоевського. Відповідно інтертекстуальність визначає побудову сюжету, в основі якого життєподібна історія героя, життєвий шлях якого відтворює сюжет роману Ч. Діккенса "Пригоди Олівера Твіста", а також сюжетні коди вищезазначених творів Новаліса, Е. Т. А. Гофмана, Т. Манна, А. Камю. Крім того, П. Зюскінд іронічно використовує різноманітні стильові коди класиків світової літератури, пародіює стиль письменників різних напрямів і течій – романтиків (в тому числі В. Гюго і Г. Мелвілла), а також реалістів і натуралістів (Ч. Діккенса, Е. Золя), що зумовлює наявність у творі декількох стильових елементів.

Загалом, інтертекстуальність, яка, власне кажучи, є невід'ємною властивістю будь-якого творіння мистецтва, у постмодерністському романі П. Зюскінда "Парфуми", виявляє себе у двох функціях: по-перше, вона є конструктивним принципом організації самого тексту, а по-друге, виявляє себе як класична художність – у демонстрації численних алюзій і ремінісценцій.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : Intrada, 2001. – 300 с.
2. Сокол Л. Гипертекстуальність і постмодерністський роман / Л. Сокол // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 76–80.
3. Корабльова Н. В. Интертекстуальність літературного твору (на матеріалі роману А. Бітова "Пушкінський дім") : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.06 "Теорія літератури" / Н. В. Корабльова. – Донецьк, 1999. – 20 с.
4. Науменко Н. Интертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту (в новелах І. Франка, О. Кобилянської, М. Яцкова) / Н. Науменко // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 20–25.
5. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Затонский // Вопросы литературы. – 1996. – № 3. – С. 182–205.
6. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Л. : Худож. лит., 1973. – 566 с.
7. Зюскінд П. Парфуми : Історія одного вбивці / П. Зюскінд ; [пер. з нім. І. С. Фрідріх]. – Харків : Фоліо, 2006. – 287 с.
8. Ерофеев В. Маркиз де Сад, садизм и XX век / В. Ерофеев // В лабиринте проклятых вопросов / В. Ерофеев. – М. : Сов. писат., 1990. – С. 225–255.
9. Венгерова З. От переводчика / З. Венгеров // Парфюмер. История одного убийцы / П. Зюскинд. – СПб : Азбука, 2000. – С. 7–8.

Матеріал надійшов до редакції 14.02. 2011 р.

#### **Евченко Н. В. Интертекстуальность как способ организации текста в постмодернистском романе П. Зюскинда "Парфюмер. История одного убийцы".**

*В статье рассмотрен роман П. Зюскинда как интертекст, в котором иронически пересмотрены популярные жанры массовой литературы, обыгран посредством стилизации романтический код, а также соприисутствуют модели ряда классиков мировой литературы.*

*Проанализированы особенности стиля произведения, обусловленные воплощением в нём художественного принципа литературной игры.*

#### **Yevchenko N. V. Intertextuality as a Means of Text Organization in P. Süsskind's Post-Modernism Novel: "Perfume. The History of a Murderer".**

*In the article the Süsskind's novel is regarded as an intertext in which the popular genres of mass culture are ironically reconsidered. The romantic code is used through stylization together with the presence of a number of world's literature classics' models. The peculiarities of the work style according to the artistic principle of literary game were analyzed.*